Österreichische Kunstbücher

Prof. Dr. Alois Riegl

Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte

Band 18

Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte

Von

Univ. Prof. Dr. Alois Riegl †

Verlag Ed. Hölzel, Wien

Amtliche Ausgabe
Staatliche Lichtbildstelle Wien

Was die eigenartige Stellung Salzburgs in der Kunstgeschichte begründet, ist längst bekannt und ausgesprochen worden: es ist ein scharf ausgeprägter italienischer Zug, den die Physiognomie der Stadt noch heute, wenn man von den zahlreichen modernen Bauten an der Peripherie absieht, dem Beschauer darbietet. Solchen Erscheinungen begegnen wir allerdings auch in einigen anderen österreichischen Städten; das Wesentliche von Salzburg liegt aber darin, daß hier der italienische Charakter, wo er sich offenbart, viel reiner und unverfälschter in Erscheinung tritt als in anderen weit südlicher gelegenen Städten, wie der alten Bischofstadt Brixen oder der Handelsstadt Bozen, die beide mit Italien allezeit weit engere weltliche und geistliche Beziehungen unterhalten haben als die Stadt Salzburg.

Es handelt sich also in Salzburg nicht wie in Südtirol um den allmählichen, normalen, gleichsam automatischen und unbewußten Übergang vom Südlich-Romanischen zum Nordisch-Germanischen, sondern um eine verhältnismäßig schroffe, absichtliche Verpflanzung südlichen Wesens nach dem Norden, wofür eben in Salzburg die Bedingungen vorhanden gewesen sein müssen, wie sonst nirgends im gewesenen römischen Reiche deutscher Nation. Denn es wird anderseits doch niemand, der mit verbundenen Augen plötzlich in die Mitte der Stadt Salzburg versetzt würde, einen Moment im Zweifel darüber sein können, daß er sich nicht in einer italienischen Stadt, sondern in einer Stadt nördlich der Alpen befindet; das Deutsche läßt sich neben dem Italienischen selbst hier nicht einfach übersehen. Während in Deutschtirol Italienisches und Deutsches unvermerkt ineinander übergeht, treten sie in Salzburg in schärferem Gegensatz nebeneinander auf: das Deutsche reiner, aber auch das Italienische reiner. Da wir jedoch das Deutsche von anderen Städten her gewöhnt sind, stößt uns vor allem das ungewohnte Italienische auf, und darum finden wir den

italienischen Charakter im ganzen so vorherrschend. Das eigenartige Verhältnis der Salzburger Kunst zur jeweiligen italienischen Kunst beherrscht nun derart maßgebend die ganze Salzburger Kunstgeschichte, daß sich diese im Lichte ihres Zusammenhanges mit der italienischen Kunstgeschichte am tiefsten und richtigsten verstehen und würdigen läßt. Eine systematische Betrachtung dieses Zusammenhanges, wie sie bisher nicht versucht wurde, ist es, wofür ich heute Ihre Aufmerksamkeit erbitte.

Der italienische Grundzug gelangt vor allem schon darin zum Ausdrucke, daß die künstlerische Physiognomie der Stadt durchaus vom Barockstil beherrscht wird. Darin gemahnt Salzburg unmittelbar an die große Zentrale alles romanischen Wesens: an die heutige Stadt Rom selbst. Neben den kirchlichen und Profanwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts verschwinden die wenigen Denkmäler aus dem Mittelalter, soweit sie nicht, wie zum Beispiel das Innere von St. Peter, bis zur Unkenntlichkeit in barockem Stile umgestaltet worden sind. Dieser Mangel an mittelalterlichen Denkmälern bedeutet aber soviel, wie der Mangel an Zeugnissen eines überwiegend germanischen Kunstwollens, und zwar zugunsten von Kunstwerken, die wie der Barockstil eine überwiegend romanische Auffassung verraten.

Aber der Italianismus in der Salzburger Kunst erstreckt sich nicht bloß auf die Barockkunst, datiert also nicht erst aus der neueren Zeit. Das lauteste Symptom in dieser Richtung ist das Fehlen eines großen gotischen Domes, ja der reinen Gotik überhaupt. Da die Gotik nichts anderes ist, als die Blüte und Vollendung der künstlerischen Entwicklung im Mittelalter bei den halb oder ganz germanischen Völkern, so beweist die Gleichgültigkeit der Salzburger gegenüber der Gotik schon an und für sich, daß sie für diese Blüte und Vollendung der germanisch-mittelalterlichen Kunst nur geringes Verständnis besessen haben. Dadurch gewinnt auch das Mittelalter für unsere Untersuchung nach den Elementen des Salzburger Italianismus Interesse; wir fühlen uns versucht, bis auf die Anfänge zurückzugehen; vielleicht bieten diese schon eine Erklärung dafür, warum die künstlerische Entwicklung der Stadt späterhin allezeit durch eine so entschiedene Neigung zum italienischen Geschmack charakterisiert worden ist.

Die Anfänge Salzburgs als einer geschlossenen Niederlassung von städtischem Charakter liegen in der Römerzeit. Jahrhunderte hindurch ist also die Stadt von Römern oder doch von Romanen bewohnt gewesen. Die Versuchung, auf diesen Umstand die späteren beständigen italienischen Geschmacksneigungen der Salzburger zurückzuführen, liegt so nahe, daß man ihr natürlich seit langem nachgegeben hat. Aber es ist dieser Hypothese auch seit langem schon widersprochen worden. Denn die Voraussetzung für ihre Stichhältigkeit läge darin, daß die romanische Urbevölkerung sich auch später, durch das Mittelalter bis in die neueste Zeit, so zahlreich erhalten hätte, daß sie über die bayrisch-germanische Zuwanderung allezeit das Übergewicht behauptet hätte. Nun ist aber die Römerstadt zur Zeit des hl. Rupert, nach Aussage unverdächtiger Quellen, wüste und in Ruinen gelegen, was eine vorangegangene Zerstörung ohne Wiederaufbau, vermutlich am Ende des 6. Jahrhunderts, voraussetzen läßt. Dadurch wird ein Überleben der römischen Stadtbevölkerung in dem für jene Hypothese notwendigen Ausmaße wenig wahrscheinlich. Anderseits ist das Überleben von Romanen im Salzburgischen allerdings bis in die karolingische Zeit durch Urkunden bezeugt; nur über den Perzentsatz, in welchem sie sich neben den Bayern behaupten, bleiben wir im unklaren. Daß die Freien und Vornehmen, von denen die ältere Salzburgische Geschichte fast ausschließlich berichtet, den Namen nach zu schließen, Germanen gewesen sind, braucht noch nicht ausschlaggebend zu sein; das gleiche Verhältnis hat weder in Frankreich noch in Oberitalien die Romanisierung der Franken und Burgunden, Goten und Longobarden verhindert. Erst vom hohen Mittelalter an ist auch von Namen und Verhältnissen der großen Menge häufiger die Rede, und da gewinnen wir den Eindruck eines Gemeindewesens von rein bayrisch-germanischem Charakter. Darum jeden Einfluß der unleugbaren romanischen Beimischung in der Salzburger Bevölkerung auf die späteren italienischen Neigungen zu bestreiten, wäre offenbar zu weit gegangen; aber um diese Verhältnisse klarer zu sehen und den Anteil der Romanen genauer festzusetzen, sind unsere wissenschaftlichen Untersuchungsorgane heute noch zu stumpf.

Die Denkmäler verweigern uns nach dieser Richtung ebenfalls alle Auskunft. Die nicht unerheblichen Funde aus der Römerzeit verraten

den uniformen Charakter, der diese Funde von der Donau bis zum Rhein und weit darüber hinaus kennzeichnet. Von den alten Kapellen am Mönchsberge, die von der Tradition in die altchristliche Zeit zurückdatiert werden, läßt sich die Entstehungszeit nicht mit voller Sicherheit bestimmen; es ist nur soviel als bezeichnend anzumerken, daß man in Salzburg durch das ganze Mittelalter und die neueste Zeit diese Mirabilien — Erinnerungen an die altchristliche Zeit, d. i. die Zeit der Heidenbekehrung von Rom aus, — hochgehalten hat. Selbst Wolf Dietrich, der von solchen Sentimentalitäten ganz frei war, hat die Maximuskapelle geschont.

Wir wenden uns nun zum Mittelalter und zunächst zur romanischen Periode. Der romanische Stil hat den von Rom überlieferten Gotteshaustypus, die sogenannte altchristliche Basilika, im Sinne des germanischen Geschmackes weitergebildet: d. h. gegliedert und überhöht.[1]) Nur die Stadtrömer und Unteritaliener haben dieser Germanisierung der Basilika widerstanden; in der Stadt Rom hat man noch im 12. Jahrhundert Basiliken gebaut, genau nach dem Typus jener des 4. Jahrhunderts. Schon Toskana hat die Gliederung und Überhöhung angenommen, wenn auch zögernd und Ausgleich suchend; ganz entschieden ist aber das von Germanen durchsetzte Oberitalien darin vorgegangen, das sogar die Gliederung auf die Decke erstreckt, d. h. ein selbständiges Gewölbesystem in der Basilika ausgebildet hat, gleich den Franzosen und den Deutschen.

Da kann es natürlich nicht Wunder nehmen, daß auch die Salzburger nicht hinter der von germanischem Zuge geleiteten Entwicklung zurückgeblieben sind; ja im 12. Jahrhundert, zur Zeit des Erzbischofes Konrad, haben sie darin solche Formen zur Anwendung gebracht, die nachweislich von Sachsen, d. h. von reingermanischem Boden, nach Süddeutschland verpflanzt worden sind; ich meine den Hildesheimer Stützenwechsel im System des Langhauses von St. Peter, jetzt durch barocke Umkleidung der Stützen unsichtbar gemacht. Und doch wie verhältnismäßig klein und

[1]) „Romanisch" ist daher eine irreführende Bezeichnung, als damit bloß die Herkunft nicht aber das eigentlich maßgebende Ziel der Entwicklung zum Ausdrucke gelangt, das vielmehr germanisch gewesen ist, was die Renaissanceitaliener viel zutreffender als die Modernen empfunden haben, als sie die Bezeichnung der maniera gotica oder tedesca für die mittelalterliche Kunst erfanden.

unansehnlich muß diese Kirche des berühmten und mächtigen Klosters St. Peter erschienen sein neben so vielen monumentalen Klosterkirchen des übrigen Deutschland, von Frankreich ganz zu schweigen. Überall in Frankreich, Deutschland und Oberitalien stand seit dem 11. Jahrhundert das Problem der Überwölbung auf der Tagesordnung: nicht als technisches Problem, das überhaupt gar nicht existierte, wiewohl man heute auf Grundlage dieser Voraussetzung Bücher geschrieben und große Publikationen veranstaltet hat, sondern als ästhetisches Problem — als Erstreckung der Gliederung auf die Decke. Für Salzburg hat dieses Problem der vollendeten Germanisierung der Basilika offenbar nicht existiert; wenigstens erfahren wir nichts von Versuchen in dieser Richtung bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts; zur gleichen Zeit waren im übrigen Deutschland schon manche minder bedeutende Kirchenbauten gewölbt. Das beweist, daß in Salzburg während des siegreichen Vordringens und Überwiegens des germanischen Geschmackes keine Vorliebe für Bautätigkeit sich entfalten konnte; wir dürfen daraus schließen, daß man die damals herrschende Mode in Salzburg nicht reizend und zusagend genug fand, um sich dadurch zu besonderen Leistungen herausgefordert zu sehen, obwohl Erzbischöfe von größter Bedeutung und Tatkraft den Stuhl inne hatten.[1])

Aber nicht allein die Baukunst, auch Skulptur und Malerei haben damals anscheinend wenig Pflege gefunden. Es ist schon überaus charakteristisch, daß sich in karolingischer Zeit in der Stadt von Arns Wirksamkeit zwar eine tätige Schreibschule, aber keine Miniaturmalerschule bisher hat mit Sicherheit nachweisen lassen. Ebensowenig von Stein- und Elfenbeinskulpturen oder von Bronzegüssen. Den zahlreichen geistlichen Dilettanten in den kleinen Kunsttechniken im nördlichen Deutschland aus dem 10. und 11. Jahrhundert — den Bernward, Egbert, Meinwerk usw. — hat Salzburg bloß den späten und halb sagenhaften Thiemo gegenüberzustellen.

Eine regere Kunsttätigkeit beginnt erst mit dem Anbruche der spätromanischen Periode. Da wurde endlich am Ende des 12. Jahrhunderts der gewaltige Dom in monumentalen Formen errichtet, ein Unternehmen,

[1]) Man hat hiefür früher die Ungunst der äußeren Verhältnisse (die Stürme des Investiturstreites) verantwortlich machen wollen; die Gültigkeit solcher Argumente ist jedoch längst erschüttert.

das in einer Reihe von rheinischen Bischofssitzen schon fast ein Jahrhundert früher für zeitgemäß befunden worden war. Dieser spätromanische Salzburger Dom wurde am Ende des 16. Jahrhunderts beseitigt; aber mit Hilfe von erhaltenen Zeichnungen und anderen Hilfsmitteln läßt sich feststellen, daß derselbe nach dem Vorbilde lombardischer Gewölbebasiliken angelegt gewesen war. Es ist doch überaus charakteristisch, daß die Salzburger sich erst dann zu einem größeren Versuche im romanischen Stile entschlossen haben, als sie in der Lage waren, das Vorbild dafür aus Italien zu entnehmen. Es ist dies umso auffälliger, als das vom lombardischen verschiedene rheinische System damals längst ausgebildet vorlag und auch schon bis nach Heiligenkreuz in Niederösterreich gedrungen war. Nach dem gleichen wälschen System wurde die Pfarrkirche (jetzt Franziskanerkirche) gebaut, von der sich das Langhaus im ursprünglichen Stile, wenn auch in moderner Zeit arg restauriert, bis heute erhalten hat, so daß sich der Sachverhalt daran mit Sicherheit feststellen läßt. Eine direkte und auch für den oberflächlichen Beschauer erkennbare Anlehnung an den romanischen Geschmack verraten ferner die polychromen Portale in weißrotem Marmor, wie sie sich an der Franziskanerkirche und zu St. Peter erhalten haben, und deren Vorbilder an den Domen von Verona, Piacenza, Padua, Modena usw. zu sehen sind. Diese Sitte kann aber auch im Wege normalen Überganges nach Salzburg gelangt sein, denn sie ist an deutschtirolischen Kirchenbauten, z. B. am Dom zu Bozen, zu beobachten, während das lombardische Gewölbesystem in Deutschtirol trotz der Nähe des Trientiner Domes, der danach gebaut ist, nicht nachzuweisen ist, also mit einem Sprunge nach Salzburg und ebenso nach der Nordschweiz, Bayern und Klosterneuburg versetzt erscheint, im Wege einer unmittelbaren und bewußten Anleihe bei den Italienern.

Dem romanischen Stil in seiner selbständigen Entwicklung in Deutschland hat man also in Salzburg keinen Geschmack abzugewinnen gewußt. Und wo es zu keiner selbständigen Variante des spätromanischen Stils gekommen ist, dort kann auch von einem früh- und hochgotischen Stile nicht die Rede sein, der sich in gewisser Hinsicht noch weiter vom römischen Urbilde der Basilika entfernt hat. Es hat also seine tiefere Begründung, warum Salzburg niemals einen gotischen Dom besessen hat, den die meisten

anderen deutschen Bischofstädte nicht missen mochten. Man darf dagegen nicht einwenden, daß ja zur gotischen Zeit ein junger Dom vom Ende des 12. Jahrhunderts vorhanden war, den man nicht nach 100 bis 150 Jahren wieder einreißen durfte, denn es sind namentlich durch Brände soviele Wiederherstellungen an dem Dome im 13. und 14. Jahrhundert bezeugt, daß mindestens für eine teilweise Gotisierung hinreichend äußerer Anlaß gegeben gewesen wäre, wenn man nur einen solchen überhaupt gesucht hätte. Hat man doch, wie wir gleich hören werden, einen anderen spätromanischen Bau in Salzburg im 15. Jahrhundert mit einem bemerkenswerten gotischen Chore versehen.

Aber auch sonst fehlt es in Salzburg in empfindlicher Weise an gotischen Bauwerken; es fehlen vor allem die gewaltigen Bettelordenskirchen, wie sie in den deutschen Städten so zahlreich, namentlich im 14. Jahrhundert, der Zeit der Hochgotik, entstanden sind. Es fehlt endlich auch an jenem Endresultate der deutschgotischen Entwicklung: der Hallenkirche welche die 3 Schiffe in der Höhe einander koordiniert, zum Unterschiede von der römischen Basilika, die die 2 niedrigeren Seitenschiffe unter das höhere Mittelschiff subordiniert erscheinen läßt. Diese Hallenkirchen, deren Eigenart und eigentliche künstlerische Absicht besonders deutlich dort hervortritt, wo nur 2 Schiffe vorhanden sind, finden wir überall in den Alpenländern verbreitet, und so namentlich auch in Deutschtirol und Kärnten[1]); die Stadt Salzburg hingegen hat, soviel wir sehen, kein solches Bauwerk hervorgebracht. Nur ein Hallenchor ist hier im 15. Jahrhundert entstanden, dieser allerdings von einer ganz exzeptionellen Stellung, in der er völlig isoliert dasteht: es ist der Chor der jetzigen Franziskanerkirche. Er verdient mit einigen besonderen Worten charakterisiert zu werden (Tafel 1).

Es ist schon auffallend, daß nur der Chor der spätromanischen Pfarrkirche im 15. Jahrhundert gotisch (und zwar spätgotisch, was eine sofort zu begründende Bedeutung hat) umgebaut wurde, und daß man das Langhaus in den spätromanischen Formen stehen ließ, ohne vermittelndes Querschiff dazwischen, so daß jetzt das romanisch-basilikale Langhaus und der spätgotische Hallenchor mit Umgang und Kapellenkranz unvermittelt

[1]) Der größte Dom in Österreich, der St. Stephansdom in Wien, ist eine Hallenkirche.

und schroff aneinanderstoßen. Im Chor fallen heute dem Beschauer seine enorm schlanken Rundpfeiler auf, die zu den Gewölben aufschießen und den Blick geradezu gewaltsam nach oben ziehen: da ist der germanische Zug zur Überhöhung fast ins Extreme gesteigert. Völlig als ein Unikum erscheint aber das heutige Innere dieser Kirche, wenn man es als ein Ganzes, Langhaus und Chor zusammen betrachtet, indem man etwa am Anfange des Langhauses stehend gegen den Chor hinblickt. Das Langhaus bildet einen engen dunklen Korridor, der in einen weiten glanzvollen lichtstrahlenden Raum ausmündet; man bemerkt aber stets nur einen Ausschnitt aus diesem Raume.

Das sind zwei Effekte, die dem Mittelalter sonst fremd und unbekannt waren und die es gar niemals angestrebt hat. Der Blick aus dem Dunklen ins Helle, die Kontrastwirkung zwischen beiden wirkt eminent malerisch; das Malerische begann sich aber erst (chiaroscuro) seit dem 16. Jahrhundert mit der Wendung zum Barockstil auszubilden. Ganz unerhört ist vollends die Zerlegung des Gesichtsfeldes gegen den Chor hin in lauter willkürlich begrenzte Ausschnitte; man sieht immer nur einen Teil des Ganzen und die Phantasie wird dadurch angeregt, sich den Rest zu ergänzen; das wirkt in beschränkten Grenzen ebenfalls malerisch und findet sich später auch im italienischen Barockstil, aber in so schneidender Weise begegnet es nicht einmal in der holländischen Malerei, sondern erst in der modernen Kunst.

Die Komposition des romanischen Langhauses mit dem gotischen Chor ist also einmal auf einen malerischen Effekt berechnet gewesen; eine Tendenz, die wir als diejenige der reifen Barockzeit kennen, und in welcher so viele mittelalterliche Kirchen in Österreich barockisiert wurden, indem man dem dunkleren (öfter durch Vermauerung der Fenster absichtlich verdunkelten) Langhause, dem Benützungsraum der Laiengemeinde, mit großem Raffinement ein lichterfülltes Presbyterium entgegensetzte[1]).

[1]) Das beste Zeugnis hiefür war bis vor kurzem die Kirche von Altmünster gewesen, mit welcher der Sieger über die protestantischen Bauern auch die künstlerische Gegenreformation in Oberösterreich eingeführt hat. Diese in ihrer Art einzige historische Urkunde ist leider in den letzten Jahren durch Wiedereröffnung der Fenster im Langhause in eigenmächtiger und unverständiger Weise gänzlich entstellt worden.

Es ist völlig überraschend diese Tendenz hier in Salzburg schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verfolgt zu sehen; es ist ganz undenkbar, daß man sich der unerhörten Wirkung damals nicht bewußt geworden wäre, und so muß diese denn wohl eine beabsichtigte gewesen sein. Die barocke Berechnung der Innenarchitektur auf Licht- und Schattenkontraste ist aber späterhin von Italien ausgegangen und dem Norden vermittelt worden, der allerdings bereitwillig darauf einging. Der Umbau der Franziskanerkirche im 15. Jahrhundert bedeutet sonach, was die Anlage auf Lichtkontraste betrifft, nicht eine Nachahmung eines italienischen Vorbildes, sondern einen anachronistischen Vorläufer der späteren italienischen Entwicklung, wie ihn die Kunstgeschichte nicht wieder kennt.

Aber auch die zweite überraschende Eigentümlichkeit, die Schaustellung von Ausschnitten, erscheint als ein noch größerer Anachronismus, nur entspringt dieser nicht aus dem italienischen, sondern rein aus dem germanischen Geschmacke. Der italienische Barockstil verlangt vielmehr räumlich womöglich ein Ganzes zu sehen; die halbverhüllten Reizungen der Phantasie sind daher in diesem Stile höchstens auf seitliche Kulissen beschränkt, niemals aber auf das Hauptschiff ausgedehnt. In einer so pikanten Erscheinung, wie es in der Franziskanerkirche entgegentritt, ist dieses System geradezu als der Vorläufer der modernen Kunst zu bezeichnen.

Das Werk steht damit, wie schon bemerkt, völlig isoliert: als echtes Salzburger Produkt erweist es sich aber selbst in diesem Falle durch die schroffe Nebeneinanderstellung einer italienischen und einer germanischen Geschmacksneigung, die beide allerdings antizipiert sind. Wir kennen den Meister, der es geschaffen: Hans Stettheimer, ein gebürtiger Burghausener; in Salzburg hat er sonst nichts zu bauen erhalten, dagegen hat er die Landshuter Bauhütte groß gemacht.

Der Stil des Franziskanerchores ist bereits weit entfernt vom strenggotischen; man pflegt ihn den Spätgotischen zu nennen. Dieser Stil geht in Deutschland parallel mit der Früh- und Hochrenaissance in Italien; er bedeutet einerseits die äußerste Steigerung des Gotisch-Germanischen; aber zugleich seine Zersetzung und Auflösung und somit den Übergang zu einer Rückwendung zum Römischen und Italienischen. Der spätgotische

Stil bewirkt im Norden die extreme Steigerung der Gliederung und Überhöhung, das heißt der Hauptelemente der mittelalterlich-germanischen Richtung; diese extreme Steigerung bedeutet den Übergang zum entgegengesetzten Extrem: der Vereinheitlichung (wo lauter Gliederung, entsteht eine Einheitsmasse) und der Horizontalisierung (wo alles in die Höhe strebt, resultiert wieder eine Horizontale); es fehlt die Folie für das Gegliederte wie für das Hohe. Einheit und Horizontalismus sind aber die Erbeigentümlichkeiten der italienischen Kunst. Sie gelangten auch im italienischen Barockstil seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zum Ausdrucke, aber in einer Weise, die dem nordischen Geschmacke bis zu gewissem Grade angenähert war, namentlich durch eine gesteigerte innere Bewegung[1]). So versteht man aber auch, daß man in Salzburg nun selbst für die Gotik ein Verständnis gezeigt hat, seitdem sie in ihre letzte, späteste Phase getreten war, die den Übergang zum Barockstil einleitete, denn von einer Renaissance sollte man im Norden gar nicht reden.

Ein verhältnismäßig noch reingotisches Werk ist die Margaretenkapelle am Peterfriedhof; dagegen ist der Umbau der Nonnberger Kirche völlig spätgotisch. Hier sieht man deutlich, wie sich das Gefühl für einheitlich geschlossene Innenräume auszubilden beginnt; die zahllosen Rippen wirken nicht mehr wie im Kreuzgewölbe klar gliedernd. Aber das Auge folgt doch noch, wie es im Mittelalter dies zu tun gewohnt war, den Pfeilern, Diensten und Rippen im einzelnen und wird dadurch noch immer von der reinen Würdigung des freien Raumes dazwischen abgezogen.

Wenn nun die spätgotische Baukunst in Salzburg zweifellos ein Verständnis und darum auch eine eifrige Pflegestätte gefunden hat, so ist die Begeisterung dafür doch niemals so hoch gestiegen, daß man sich in Salzburg gedrängt gefühlt hätte, darin schöpferisch andern Städten voranzugehen. Es war noch immer ein gotisches Problem zu lösen, wenn auch mehr in negativer als in positiver Richtung. Für das spezifische Salzburger Kunstschaffen schlug die Stunde erst dann, als die Zersetzung des Gotischen schon vollendet war und es galt, an seine Stelle das Italienische rein und ungemischt zu setzen. Der Franziskanerchor widerspricht

[1]) So ist z. B. das flatternde Lendentuch Christi nicht etwa äußerlich durch den Wind, sondern durch einen inneren subjektiven, mystischen Anlaß bewegt.

dem nicht, denn er bedeutet einen Anachronismus, der in seiner Art ohne unmittelbare Nachfolge geblieben ist; die Nonnberger Kirche hinwiederum ist eine unter vielen der gleichen Anlage und Ausstattung im ganzen südlichen Deutschland.

Und nicht anders lag das Verhältnis auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei in der Salzburger Spätgotik, etwa zwischen 1440 und 1540. Immer zahlreicher werden die Namen und Werke, aus denen sich allmählich eine einheimische Salzburger Kunst aufbauen läßt, aber ein überragender Meister wurde darunter bisher nicht gefunden. Die süddeutschen Meister von Nürnberg und Augsburg, von Ulm und Nördlingen usw. überragen weit jene Meister, wie Melchior Pfenning, Conrad Laib und Ruelant Frueauf, die man bisher mit einiger Sicherheit der heimischen Salzburger Kunst hat zuweisen können. Nichts ist bezeichnender für dieses Verhältnis, als daß man in dem Falle, als es sich um ein ganz besonderes Werk handelte — den Schmuck des Hochaltars im neuerbauten Chor der Franziskanerkirche —, sich nicht an einen heimischen Künstler gewendet hat, sondern an einen aus der Fremde, an den Tiroler Michael Pacher, dem übrigens die oberitalienische Kunstrichtung nicht mehr ganz fremd war. Man ersieht aus alledem: das Verhältnis der Salzburger zur bildenden Kunst ist wohl in der spätgotischen Zeit ein regeres und lebendigeres geworden, als es vormals gewesen war; aber man fühlte sich dazu noch immer nicht so innerlich angespornt, als die Bürgschaft anderer deutscher Städte, insbesonders der süddeutschen Reichsstädte mit ihrer verhältnismäßig freien bürgerlichen Selbstbestimmung.

Sehr rege Tätigkeit herrschte dazumal in Salzburg auf dem Gebiete der Kleinkünste, namentlich der Töpferei und der Goldschmiedekunst. Und doch hat Leonhard von Keutschach, als er ein besonderes Stück von einem Kachelofen haben wollte, sich nach Nürnberg gewendet; und auch die Goldschmiedearbeiten von Salzburg sind allezeit überwiegend durch Volksschmuck, namentlich durch Silber, und nicht durch Prunkgefäße nach Augsburger oder Nürnberger Art berühmt gewesen. Die übrigens größtenteils restaurierten Dekorationen in den Fürstenzimmern der Hohensalzburg erwecken ebenfalls keinen übermäßig hohen Begriff vom Kunstverständnis der damaligen Salzburger Erzbischöfe, unter denen doch Leonhard von

Keutschach und Matthäus Lang gerade die tatkräftigsten und unternehmendsten gewesen sind.

Im 15. Jahrhundert sehen wir langsam aber unwiderstehlich die volle Wendung zum italienischen Barockstil heranreifen. In der Kirchenbaukunst blieb es zwar das ganze Jahrhundert hindurch still. Strenggotische Werke, die den ästhetischen Widerspruch der Zeit herausgefordert hätten, gab es ja in Salzburg nicht; die erst jüngst entstandenen spätgotischen entsprachen noch leidlich dem veränderten Geschmacke und an den romanischen erkannte man zunächst noch den alten römischen Kirchenstil [1]). Man baute keine neuen Kirchen mehr in diesem Jahrhundert; aber man riß auch die alten nicht nieder. Dagegen vollzog sich nachweislich der Umschwung nach italienischer Seite auf dem Gebiete der profanen Baukunst im 16. Jahrhundert und zwar sogar noch in dessen ersten Hälfte.

Die typische Erscheinung des deutschen städtischen Wohnhauses ist die Schmalseite gegen die Straße, also möglichst wenig vom Innern nach außen verratend, oben bekrönt mit einem Giebel, der das eigentlich Charakteristische bildet. Im Mittelalter ist der Giebel steil und spitz und wird öfter in Treppenstufen und in Zinnen gebrochen; vom 15. Jahrhundert an wird er geschmeidiger, abgerundet oder geschweift; aber es bleibt bei der Gibelfront, mit der sich das Haus in individueller Gliederung und Überhöhung aus der uniformen horizontalen Straßenflucht heraushebt. — Das italienische Wohnhaus dagegen entbehrt des Giebels und wendet mindestens seit dem 15. Jahrhundert der Straße eine Langseite zu, öffnet sich also mit möglichst viel Fenstern nach der Straße; der Abschluß ist oben wagrecht und fügt sich damit harmonisch in die horizontale Straßenflucht ein, ermangelt aber dafür der individuellen Gliederung. Germanischer und romanischer Geschmack gelangen darin zu bezeichnendem Ausdrucke. Die Salzburger Häuser der inneren Stadt entbehren nun gleichfalls des Giebels; sie sind oben horizontal abgeschlossen und stimmen darin ebenso nachdrücklich mit den italienischen überein, als

[1]) In demselben Sinne sehen wir z. B. Dürer an den Architekturen in seinen Bildern aus der heiligen Geschichte gerne romanische Kapitäle und Rundbogen anbringen. Das Romanische galt ihm ungefähr das Gleiche, was dem Italiener das Antike.

sie sich von den deutschen scheiden. Die dem Süden näher gelegenen Tiroler Häuser haben trotzdem noch den deutschen Giebel bewahrt; der Übergang zum Italienischen beruht an ihnen in der minder steilen Führung des Giebels und der breiteren Frontentwicklung. Deutsch ist an den Salzburger Häusern nur, daß sie in der Regel verhältnismäßig schmale Fronten zeigen und öfter mit einer Seitenkante aus der Flucht heraustreten, ferner das Verhältnis zwischen den Fensteröffnungen und der davon durchbrochenen Mauer. Von unten erblickt man kein Dach, und das oberste Geschoß ist in der Regel nur eine künstliche Schauwand, die das Dach verbergen soll analog der Attika des italienischen Renaissancehauses; sieht man aber vom Mönchsberg herunter auf diese Dächer, so nimmt man wahr, daß sie in eine Reihe niedriger Dächer nebeneinander zerlegt sind. Auch diese Scheu, das Dach als solches zu zeigen, ist spezifisch romanisch (Tafel 2).

Diese Italianisierung des Salzburger Wohnhauses ist nun in der Hauptsache zweifellos bereits vor der Mitte des 16. Jahrhunderts erfolgt. Es wird dies schon einmal durch die spätgotischen Arkadenhöfe mit Rund- und Flachbögen auf zierlichen achteckigen Säulchen aus rotem Marmor nahegelegt, die einige dieser Häuser in sich bergen. Ganz außer Zweifel gesetzt erscheint es aber durch die gezeichnete Stadtansicht vom Jahre 1553 die das Stift St. Peter bewahrt; hier sind schon alle Häuserblöcke im Innern mit den zerlegten Dächern hinter horizontalen Abschlußschauwänden ausgestattet, während die Häuserzeilen in der Gstetten, am Stein und unterhalb des Nonnberges noch Giebelhäuser zeigen, die heute auch schon seit langem größtenteils durch wagrecht geschlossene Fronten ersetzt sind. Diese Entindividualisierung der Häuser im innern Stadtbezirke von Salzburg muß sich somit noch vor dem Jahre 1553 vollzogen haben. — Aus dem gleichen Grunde erklärt sich das Verschwinden der Erker, die sich in Salzburg nur an äußerst wenigen Häusern finden[1]), während sie

[1]) Einige erkerartige Ausbauten birgt noch die Hohensalzburg, doch muß dieser für Salzburgs Stadtbild überaus charakteristische Bau hier außer Betracht bleiben. Es liegt an ihrer fortifikatorischen Bestimmung, daß sie am wenigsten spezifisch Italienisches an sich trägt; aus dem gleichen Grunde nähern sich selbst die italienischen Burgen mit ihrer vielfältigen Gliederung und Überhöhung verhältnismäßig sehr merklich dem nordischen Geschmacke.

in Deutschtirol ganz allgemein sind und dort eines der wichtigsten Kennzeichen gegenüber der wälschen Baukunst bilden. Aber auch Lauben haben sich in Salzburg fast gar nicht erhalten, wiewohl sie im Mittelalter sicher vorhanden waren und selbst in Italien noch von der Renaissance favorisiert, freilich auch im Norden bis ins 16. Jahrhundert ausgebaut wurden. In dieser Abneigung der Salzburger gegen die Lauben gelangt eine Verwandtschaft mit dem barocken Gefühl für Geschlossenheit der Mauermassen zum Ausdruck, wie es namentlich dem römischen (und toskanischen) Barockstil eigen gewesen ist. — Im Profanbau hat also bereits die Spätgotik in Salzburg zu einer teilweisen Italianisierung geführt.

Die monumentale Baukunst verhielt sich dagegen, wie schon früher bemerkt wurde, im 16. Jahrhundert abwartend. Es gilt das freilich im allgemein vom ganzen katholischen Deutschland. Erst gegen Ende des Jahrhunderts hielt man die Zeit für reif, um an Stelle des überkommenen, namentlich des romanischen Stils, der in Bezug auf den Kirchenbau damals im Bilde der Stadt Salzburg den Ton angegeben haben muß, ein Neues, Zusagenderes zu setzen. Nach Italien blickte man dabei auch im übrigen Deutschland, selbst in protestantischen Ländern. Was die Stellungnahme Salzburgs in diesem Prozesse auszeichnet ist erstens, daß es darin der Zeit nach den meisten anderen deutschen Städten vorangegangen ist, und zweitens, daß es das Italienische wesentlich so übernommen hat wie es war, ohne daran zu denken, es bis zu gewissem Grade dem nordischen Geschmacke anzupassen, zu germanisieren. Der italienische Geschmack konnte natürlich nur gewaltsam oktroiert werden, denn gewaltsam blieb dieses Vorgehen auch in Salzburg; es ist nur bezeichnend, daß man es just in Salzburg versuchen durfte und daß es hier bis zu gewissem Grade gelingen konnte. Es bedurfte gleichwohl einer ungewöhnlich energischen, ja rücksichtslosen Persönlichkeit, um das ins Werk zu setzen. Ein solcher Mann des Schicksals fand sich im Erzbischof Wolf Dietrich.

Dieser Kirchenfürst, der uns im Lichte des modernen Persönlichkeitskultus doppelt interessant erscheint, hatte freilich in gewisser Hinsicht doch auch wieder seine Zeit verfehlt; es drängt sich bei ihm der Vergleich mit den römischen Päpsten auf, und da ist er nicht in Parallele zu stellen mit seinen Zeitgenossen der Barockzeit Sixtus V., Klemens VIII., Paul V.,

die nie vergaßen, daß sie in erster Linie Statthalter Christi, das heißt Oberhirten waren, sondern mit den Renaissancepäpsten, etwa einem Julius II., dem das Fürstentum als solches Haupt- und Endzweck vieler seiner Handlungen gewesen war. Um es mit anderen Worten zu sagen: Dieser am Bodensee geborene Verwandte des Papstes Pius V. und der Borromei — der also schon in seiner Herkunft deutsche und italienische Abkunft vereinigte — und gelehrige Zögling des Collegium germanicum in Rom[1]), wollte Salzburg sowohl in Bezug auf die äußere politische und kirchliche Machtstellung, als auf das innere kulturelle, religiöse und künstlerische Leben schlechtweg italianisieren. Uns interessiert hier nur seine Stellung zur bildenden Kunst.

Wolf Dietrichs Tatendrange stand natürlich zunächst das Alte im Wege und so wurde er vor allem ein Zerstörer. Ganze Häuserblöcke, namentlich in der Nähe des Doms, wurden von ihm niedergerissen, um an ihre Stelle Paläste nach italienischer Art zu setzen oder, wie in der Rechtsstadt, um für architektonisch entworfene Gärten (nach dem Vorbilde der römischen Villen Aldobrandini, Borghese u. a.) Raum zu gewinnen. Seine wichtigste Tat in dieser Richtung war aber der Abbruch des alten ehrwürdigen Domes; der Brand von 1598 bot ihm doch nur den Vorwand zur Rechtfertigung, denn der Brand hat sogar hölzerne Flügelaltäre in der Kirche unversehrt gelassen und die Bürgerschaft erwartete unmittelbar nach dem Brande eine rasche Wiederherstellung. Es ging damit ähnlich wie mit Alt-St. Peter in Rom, dessen Baufälligkeit man seitens der Kurie ebenfalls übertrieben hat, um den frommen Sinn des Volkes zu beschwichtigen, das an den Mirabilien der altchristlichen Zeit hing. Wolf Dietrich glich auch in dieser Hinsicht der Pietätlosigkeit den Renaissancepäpsten; mit dem alten Dom, dem Karner, dem Domfriedhofe sind selbst die Gräber einiger bischöflicher Heiligen spurlos verschwunden.

Was wollte Wolf Dietrich an Stelle des alten romanischen Domes setzen? Eine Variante der neuen Peterskirche in Rom, allerdings nicht mehr als reinen Zentralbau, sondern mit einem Langhaus verbunden,

[1]) Seine Herkunft und Erziehung können und sollen seine Handlungsweise nicht äußerlich erklären, denn sie lag in der Zeit, sondern nur verstehen helfen, warum gerade dieser Mann für die von ihm durchgeführte Mission besonders befähigt war.

so wie dies gleichzeitig in Rom durch Maderna durchgeführt wurde. Der vom Erzbischof berufene Architekt war ein Oberitaliener, Vincenzo Scamozzi, wie ja Italiener in allen wichtigen Dingen seine Helfershelfer waren. Aber der Plan war zu großartig; Wolf Dietrich überschätzte seine Mittel, hier wie in politischer Beziehung, was ihn selbst und mit ihm seine größten künstlerischen Pläne zum Scheitern brachte. Scamozzis Plan blieb ebenso unausgeführt, wie die großartige Villenanlage in der Rechtsstadt in den Anfängen liegen geblieben ist.

Aber in Bezug auf die Profankunst hat Wolf Dietrich sein Ziel erreicht; er hat den italienischen Palazzo in Salzburg eingeführt. Man kannte diesen Typus bis dahin nicht in Süddeutschland; ganz vereinzelt war er am Ende des Jahrhunderts mit einem verhältnismäßig bescheidenen Werke in München eingeführt worden: es ist das ehemalige Jesuitenkollegium, weniger ein Palast als eine Kaserne. Wolf Dietrich wollte aber wirkliche weltliche Paläste für seine Hofhaltung und seine Ämter und indem er ihnen italienischen Zuschnitt gab, wollte er sie für das Stadtbild Salzburgs bestimmend machen. Wie ein deutscher Palast nach mittelalterlicher Tradition aussah, kann man noch auf dem Plane von 1553 aus der darauf gezeichneten erzbischöflichen Residenz ersehen, die Wolf Dietrich zu demolieren begonnen hat: eine Anzahl Einzelbauten, entsprechend den verschiedenen Zwecken und Bedürfnissen von verschiedener Höhe, da vor, dort zurückspringend, in der Mitte ein großer Saalbau mit Treppengiebel, offenbar der Palas von mittelalterlicher Zeit her, also eine Komposition, wie sie allerdings noch mannigfaltiger die Hohensalzburg zeigt.

Der italienische Palazzo zwingt nun alle diese zu verschiedenen Zwecken bestimmten Räume in e i n e n Baukörper zusammen; nach außen zeigt er eine einzige repräsentative Schauwand von streng symmetrischer Komposition, die in der Mitte durch ein beherrschendes vornehmes Portal in zwei subordinierte symmetrische Flügel zerlegt ist. Wohin wir also blicken, tritt uns an Stelle der früheren lockeren Gliederung eine rücksichtslose straffe Vereinheitlichung entgegen, ferner eine entschiedene horizontale Geschoßteilung, die Lagerung in der Breite durch Bänder und Gesimse und vor allem durch die Verhältnisse zwischen Fenster und Mauer betont, bei sorgfältiger Unterdrückung der Vertikalelemente, vor allem der verhaßten

Giebel. Als Beispiel einer solchen Fassade mag das jetzige Hauptzollamt in der Kapitelgasse Erwähnung finden. Im gleichen Geiste begann der Erzbischof den Umbau der alten Residenz; ihre regelmäßige Anlage um den Domvorplatz, sowie der symmetrische Anschluß an die Domkirche mittels der Dombögen ist aus dem gleichen Geiste der Vereinheitlichung und Subordination geboren. Auch die Umgebung soll einheitlich mit dem Monument zusammengezogen werden.

Den neuen Dom hat erst Wolf Dietrichs Nachfolger Markus Sittikus gebaut, sein Verwandter und in vieler Hinsicht sein Gesinnungsgenosse. Baumeister ward wiederum ein Oberitaliener, Santino Solari. St. Peter zu Rom war auch für diesen als Vorbild gegeben; aber die Variante geschah unter weitgehender Reduzierung der Verhältnisse und Details. Wenigstens was das Innere betrifft, ist es der am reinsten italienische Monumentalbau, den wir in Deutschland, ja in Europa nördlich der Alpen besitzen. Das Innere ist von einer behaglichen Breiträumigkeit; auf niedrigen Sockeln erheben sich die Pilaster, die in maßvoller Höhe die Gewölbe tragen. Das Langhaus ist dunkel, der Kuppelraum mit der Apsis hell, worin die barocke Lichtführung zum reinen Ausdrucke gelangt. Die Kuppel dominiert vollständig, selbst für denjenigen, der beim entfernten Westende des Langhauses hereintritt: man vergleiche damit nur die mittelalterliche Vierungskuppel von St. Peter, die man erst wahrnimmt, wenn man schon darunter steht. In den Seitenkapellen ist überall ein offener freier Blick statt gequälter Ausschnitte, eine wohltuende Klarheit beherrscht die Gesamtdisposition. Es liegt noch jener Abglanz der majestätischen Ruhe darüber, der auch in dem Vorbilde, im Zentralbau des Michelangelo, von der Renaissance her nachgewirkt hatte; das gesteigerte barocke Innenleben verrät sich bloß in Details, wie in den mehrfach voreinander vortretenden Pilastern und in den verkröpften Gesimsen. Dagegen ist am Äußeren höchst überraschend und fast schrofferweise dem nordischen Empfinden Rechnung getragen, was sich namentlich in den zwei Flankentürmen der Westfassade äußert. Die untergeordnet behandelten Nebenfassaden und die Ostseite hätten nach italienischen Begriffen niemals nach allen Seiten so frei liegen dürfen, wie es am Salzburger Dome der Fall ist (Tafel 3 und 4).

Das 17. Jahrhundert wird in Salzburg durchaus durch die Italiener beherrscht. Es haben zwar auch zahlreiche einheimische Baumeister, Bildhauer und Maler Verwendung gefunden, aber den Ton gaben die Wälschen an und wo ein bedeutendes Werk aufzuführen war, dort geschah es durch Wälsche: so der Hofbrunnen von Antonio Daria im Geiste des genialen römischen Brunnenarchitekten Bernini, dessen Felsbrunnen auf der Piazza Navona und der Tritonbrunnen dabei teilweise das Vorbild abgeben mußten (Tafel 5). Es wird auch wohl schwerlich bloß zufälliges Zusammentreffen sein, daß der tatkräftigste Erzbischof des 17. Jahrhunderts — Paris Lodron —, dem die Stadt das Meiste zu danken hatte, selbst ein Wälscher gewesen ist. In jeder Beziehung war damals für Salzburg das unverfälschte Wälsche zeitgemäß.

Den Höhepunkt erreicht diese rein italienische Wendung in Salzburg unter dem Erzbischof Max Gandolph Khuenburg. Die Erzbischöfe ließen damals durch Wälsche schlechtweg im wälschen Stile bauen. Der beschäftigtste Baumeister war Gasparo Zugalli. Man muß zum Beispiel seine Kajetanerkirche sehen, um die architektonische Reaktion zu verstehen, wie sie dazu im Gegensatz dazu Fischer v. Erlach vollzogen hat. Die Kajetanerkirche soll ein Zentralbau sein, aber ein bewegter, wie es die Spätbarocke verlangt, daher mit ovaler und zwar mit querovaler Kuppel; dadurch entsteht innen eine solche Breitenwirkung, daß der Chorraum etwas vertieft werden mußte, um die Zentralwirkung noch zu retten. Jedenfalls dominiert innen die Kuppel vollständig. Außen sieht man die eigentliche Fassade zwischen zwei symmetrisch gebildeten Flügeln des Klostergebäudes eingeklemmt, die mit Schaugiebeln über einer theatralischen Kolossalordnung von Pilastern gekrönt sind, — ein Streben nach äußerer Repräsentation nnd einheitlicher Schauwirkung, selbst mit Täuschungsmitteln! Eine solche Vereinheitlichung erweckt nahezu den Eindruck der Profanierung, die auf ein deutsches, tiefes, religiöses Gemüt fast anstößig wirkt. Auch diese Fassade wird durch die Kuppel dominiert, der flache Hauptgiebel darunter verschwindet völlig als solcher. Noch weiter gesteigert sind diese Tendenzen an St. Erhard im Nonntal. Das alles bedeutet nun eine solche Outrierung des spezifisch italienischen ungermanischen Kunstelements, wie sie sich selbst in Salzburg nicht auf die Dauer behaupten konnte (Tafel 6).

Die Bauherren der Kajetanerkirche waren Theatinermönche italienischer Nationalität; ihres Gefallens durfte daher der Erbauer sicher sein. Aber die einheimischen Salzburger konnten darum doch nie zu Italienern werden; und wenn sie im ganzen 17. Jahrhundert Gefallen daran fanden, ihr Empfinden dem italienischen anzubequemen, so mußte doch endlich der Augenblick kommen, wo der eingeborene nordische Geschmack selbst hier sein Recht begehrte, womit freilich auch der Moment nahegerückt war, daß man in Salzburg das Interesse am monumentalen Kunstschaffen wieder einbüßte. Dieser kritische Wendepunkt trat ein unter dem Erzbischof Johann Ernst Grafen Thun-Hohenstein um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Seine bewußte Emanzipation von den Wälschen ist dokumentarisch erwiesen; namentlich Zugalli ist dabei schlecht weggekommen. Es war aber damit nichts weniger gemeint, als an Stelle des Italienischen ein Nordisch-Germanisches zu setzen. Der Erzbischof selbst mochte mehr eine persönliche Abneigung gegen die Wälschen, als die Notwendigkeit eines Umschwunges der Stilweise empfunden haben. Es sollte jedenfalls dem Italienischen nicht mehr als die absolut notwendige Wendung ins Bodenständige, Germanische gegeben werden, das heißt in der uns bekannten individualisierenden Richtung mittels Gliederung und Überhöhung, dann in einem Zuge zur inneren Bewegung an Stelle der allzu äußerlichen repräsentativen Ruhe des Italienischen. Zur Verwirklichung dieser Absichten bedurfte der Erzbischof eines geeigneten Meisters. Da das Problem zeitgemäß war, fand er ihn auch im älteren Fischer v. Erlach, dem Hauptmeister des sogenannten österreichischen Barockstils.

Fischer von Erlachs Kunst blühte hauptsächlich in Wien und den altösterreichischen Ländern, ferner in Böhmen. In Salzburg ist ihre Pflege Episode geblieben, aber eine Episode von eminenter kunstgeschichtlicher Bedeutung. Fischer von Erlach hat in dieser Stadt seine monumentalen Jugendwerke geschaffen, an denen sein eigener österreichischer Barockstil herangewachsen ist. Erst später hatte er die großen Schöpfungen namentlich in Wien aufzuführen. Er bedurfte anfänglich, als er sich in Wien noch nicht durchgesetzt hatte, eines Auftraggebers für entsprechende monumentale Aufgaben, der, vom Verständnis für den römischen Barockstil durchdrungen, dennoch eine bestimmte Emanzipation von demselben begehrte,

und dieser Auftraggeber war der Salzburger Erzbischof. Nur zwei Werke sollen davon Zeugnis geben.

In der Priesterhauskirche (Dreifaltigkeitskirche) hielt sich Fischer noch enge an die italienischen Vorbilder. Die Fassade ist zwischen die Flügel des Alumnats eingeklemmt; aber während Zugalli bei den Kajetanern alles dies in eine Ebene preßt, läßt Fischer seine Kirchenfassade in selbständiger Gliederung mächtig heraustreten, dann bewegt er sie nach dem Vorbilde von St. Agnese in Piazza Navona in Rom in konkaver Kurve (Tafel 7). Im Innern (Zentralraum) ist auch bei ihm wie bei Zugalli die Kuppel ins Ovale gestreckt, aber nicht in ein breites, sondern in ein tiefes Oval, und der hintere Kreuzarm mit der Apsis verstärkt noch den Eindruck der Tiefenbewegung (an Stelle der ruhenden Breite bei Zugalli).

Beträchtlich weiter emanzipiert vom Italienischen erweist sich Fischer in seinem Salzburger Hauptwerke: der Universitätskirche. Kunstgeschichtlich betrachtet bildet sie das interessanteste Kunstwerk in Salzburg. Betritt man das Innere der Universitätskirche, so hat man Mühe zu erkennen, daß man sich in einem Zentralbau befindet, so sehr macht sich ein Tiefdrang und ein Hochdrang geltend. Die Kuppel schwebt zwar ruhig und sicher in der Mitte des Ganzen, aber man empfindet trotzdem das Überwiegen der Tiefe und der Höhe über die Breite. Das Schiff erscheint weit schmäler als im Dom, der doch ein ausgesprochenes Langhaus hat, während die Universitätskirche ein Zentralbau sein will. Die Pilaster stehen auf hohen Sockeln und schnellen schlank in die Höhe. Die Nischen dazwischen drängen nach oben, stoßen an die Gesimse an; an den Querschiffwänden schneiden die Krönungen der Altäre direkt in die Rundbogenfenster darüber ein; in allen vier Abschlußwänden in den Axen erscheint oben je ein aufrechtes Ovalfenster (sogenanntes Ochsenauge), an Stelle von Zugallis liegenden Ovalfenstern. Jede farbige Dekoration an Wänden und Decke fehlt; sie wird wohl beabsichtigt gewesen sein, aber daß sie überhaupt unterbleiben konnte, ist schon bezeichnend. Der tiefe schwere Ernst der architektonischen Anlage, der innere Gehalt wurde als genügend empfunden; die schöne, spielende, heitere Zutat, die dem Italiener jener Zeit zur vollendeten Harmonie unentbehrlich dünkt, erscheint vom Standpunkt des deutschen Barockempfindens nicht unbedingt erforderlich (Tafel 8).

Am Äußern gibt sich zwar nach italienischer Barockweise die Hauptfassade als Hauptsache, aber an den Nebenfassaden erkennt man doch eine bestimmte germanische Freude an Vor- und Rücksprüngen, das heißt an erneuerten Gliederungen, z. B. gegenüber den einheitlichen Massenfluchten der Domwände. Die Kuppel hat für die Fassadenwirkung gar nichts zu sagen; die Fassade ist davon unabhängig und selbständig, ebenfalls im Sinne der Gliederung. Die Fassade wird beherrscht durch das germanische Lieblingsmotiv: den Giebel; er ist flankiert von zwei Türmen, die nicht mehr so entschieden subordiniert erscheinen, als an der Priesterhauskirche, weil sie etwas höher sind als der Giebel, der aber doch durch die größere Breite die Herrschaft besitzt. Am auffallendsten ist der Abschluß der Türme oben. Was wir da sehen, ist nicht Dach, nicht Helm, sondern bloß absonderliche Aufsätze, deren künstlerischer Sinn darin beruht, daß sie Bewegung in allen Dimensionen zu verraten haben. Das scheint uns studiert und kleinlich raffiniert, wie noch vieles andere an der Fassade, so daß es erst langsam erraten und ergrübelt werden muß. An den italienischen Werken ist gewöhnlich alles auf den ersten Blick klar; es sprechen dort nur materielle Faktoren und Verhältnisse, Druck und Gegendruck, Struktives und neutral Füllendes. Der deutsche Meister dagegen bringt tiefere Gedanken, geistige Bezüge in die Formensprache. Der Italiener sucht ein möglichst ruhiges Bild in der horizontalen Ebene zu schaffen, der Deutsche dagegen Bewegung nach der Tiefe und Höhe hineinzubringen, die nicht so einfach und unmittelbar evident zu machen ist, als die Breitenebene (Tafel 9).

Damit war der reine Italianismus in Salzburg gebrochen. Werke, wie der Brunnen Darias, konnten hier nicht mehr entstehen. Man vergleiche hiefür bloß die zwei Pferdeschwemmen mit ihren Vorbildern, den römischen Monumentalbrunnen nach Art der Fontana Trevi. Eines der letzten Werke von großartigerer Absicht — das Neutor — erscheint höchst bezeichnendermaßen als ein Werk von überwiegend technischer Bedeutung, worin sich bereits moderne Neigungen und Bedürfnisse ankündigen. Die Bauten Fischer v. Erlachs bedeuten aber auch die letzte große Phase der Salzburger Kunsttätigkeit. Je weiter sich im folgenden der Zug der Zeit von der italienischen Schule, die zwei Jahrhunderte hindurch den Norden

beherrscht hatte, wieder entfernte, war auch für Salzburg der Anreiz für eine intensive Pflege der bildenden Kunst wieder geschwunden. Den Problemen, die diese nun zu stellen hatte, vermochten die Salzburger kein Interesse mehr abzugewinnen. Dieses wandte sich dafür der Musik, schönen Literatur und der Wissenschaft zu.

Es bestätigt sich hiemit am Schlusse neuerdings, was uns die ganze bisherige Betrachtung gelehrt hatte.

In Zeiten des Vordringens des italienischen Einflusses sehen wir Salzburg immer an der Spitze und zwar bereit zur bedingungslosen Übernahme des Wälschen; sobald die Bewegung auf eine Emanzipation vom Italienischen und auf einen Ausgleich mit dem Germanischen hinzuarbeiten beginnt, erlahmt allmählich das Interesse und die in Salzburg geschulten Meister verlaufen sich nach anderen Brennpunkten künstlerischen Schaffens. In Zeiten vollständiger Abkehr vom Italienischen stagniert in Salzburg jedes höhere bildende Kunstschaffen; man begnügt sich dann daselbst mit der unvermeidlichen Stillung des laufenden Kunstbedarfes, ohne hinreißenden Schwung und ohne Anspruch auf höhere Monumentalität.

Die Bedeutung Salzburgs für die Kunstgeschichte beruht also hauptsächlich darin, daß es ein allzeit offenes Einfallstor für den italienischen Geschmack gewesen ist, das dann von entscheidender Wichtigkeit werden konnte, sobald die selbständige nordische Entwicklung mit ihrer Neigung zur unendlichen Zersplitterung und zu einseitiger individueller Willkür an einem toten Punkte angelangt war und einer Befruchtung durch die italienische Kunst, ihre Fähigkeit zu einheitlicher Zusammenfassung und normativer Gesetzlichkeit bedurfte. Diese Befruchtung selbst hat in Salzburg allerdings, soviel wir sehen, niemals stattgefunden, und wenn es einmal dazu zu kommen schien, wie unter Fischer v. Erlach, so sind doch ihre reifen Früchte nicht mehr der Stadt Salzburg zugute gekommen, — offenbar weil sie darnach nicht mehr verlangte, wie denn auch der Nachfolger jenes Johann Ernst Thun-Hohenstein, ein Graf Harrach, den großen Fischer sang- und klanglos aus den salzburgischen Diensten scheiden ließ. Salzburg hatte keinen Auftrag mehr für den österreichisch gewordenen Barockmeister.

Infolgedessen sucht man jene Originalität voll immer sich erneuernder und wechselnder Reize, wie sie zum Beispiel Nürnberg darbietet, in Salzburg vergebens. Dafür bietet es eben, was keine andere Stadt nördlich der Alpen, eine herrliche Fülle verhältnismäßig reiner italienischer Eindrücke, gerade solcher, wie sie dem nordischen Geschmacke seit jeher am zusagendsten waren. Aber auch der moderne Mensch, der bei der ästhetischen Würdigung am liebsten von historischen und exotischen Reizen nichts wissen möchte, vom Gegenstande seiner Zweckbestimmung und historischen Bedeutung vollständig abzusehen versteht und nur auf den Genuß rein optischer, koloristischer, mit dem musikalischen verwandter Reize ausgeht, findet unter Salzburgs Denkmälern mehr als ein Objekt dankbarster Würdigung. Nur eines sei hier für viele andere Erwähnung getan: des Kapuzinerklosters auf dem Imberge, eines unscheinbaren Gebäudekomplexes aus der Zeit Wolf Dietrichs, der sogar der Zierde eines Turmes entbehrt. Wer es aber etwa von der Terrasse der Höllbräuerei in warmer Abendbeleuchtung betrachtet, dem enthüllt sich ein entzückender Farbenakkord. Aus grünem Gebüsch steigen die gelben Wände auf, bekrönt vom roten Dache, das in den blauen Himmel einschneidet — alle Farbenzonen gefaßt und getrennt durch ruhige horizontale und vertikaler Linien; ein stiller, reiner Kunsteindruck, voll besänftigender und andachtsvoller Stimmung für den Beschauer. Oder wer jemals vom obern Salzachkai die Müllnerkirche mit ihrem spätgotischen Chor und dem barockisierten Turme als Silhouette im Abendsonnenglühen geschaut hat, wird den unsäglichen Stimmungseindruck niemals vergessen.

Dies ist der Weg, auf dem die alten Denkmäler auf uns Moderne die tiefste, unmittelbarste Wirkung ausüben, und schon darum allein sollen wir sie mit frommer Sorgfalt pflegen, schützen und erhalten.

Bilderverzeichnis.

1. Inneres der Franziskanerkirche.
2. Am Kajetanerplatz. Blick von der Kajetanerkirche gegen Hohensalzburg. Ein typisches Salzburger Straßenbild.
3. Dom, Inneres.
4. Dom, Fassade.
5. Hofbrunnen.
6. Kajetanerkirche.
7. Dreifaltigkeitskirche.
8. Kollegienkirche, Inneres.
9. Kollegienkirche, Äußeres.
10. Salzburg von der Festung.